

TESIS / ENSAYO

Isabel Quintana

***Figuras de la experiencia
en el fin de siglo***

Cristina Peri Rossi, Ricardo Piglia,
Juan José Saer, Silviano Santiago

BEATRIZ VITERBO EDITORA

Introducción: La “experiencia” como punto de mira a este fin de siglo

¿De qué modo la crisis de fin de siglo XX dio lugar en la literatura a una búsqueda de diversos modos de concebir la *experiencia*? El punto de partida puede darlo la idea benjaminiana de experiencia (*Erfahrung*) como ligada al intento, siempre frustrado, de rescatar los vestigios presentes de una comunidad plena ya definitivamente irrecobrable en nuestra era post-aureática.¹ En el curso de esta búsqueda, dicho concepto irá complejizándose hasta dislocarse de aquellas categorías (como las de *tradición*, *utopía*, etc.) en que la problemática benjaminiana se funda. De hecho, la cuestión, retomada en nuestros días por Fredric Jameson, de la imposibilidad de recobrar ese momento de comunidad plena presupone la existencia de una comunidad originaria tal, y eso es lo que habrá finalmente de ponerse en cuestión en la perspectiva finisecular.² La experiencia se ligará entonces a los propios procesos discursivos y modos de construcción narrativa. Ésta supondrá, a su vez, la desestabilización permanente de las subjetividades y sus cristalizaciones identitarias. A la idea benjaminiana de “experiencia plena” habrá de oponérsele una noción más próxima a la de Bataille: la “experiencia de lo posible”, el vivir como un *riesgo* permanente.³ Ya no se buscaría recuperar una subjetividad oprimida sino desgarrarla en su evidencia inmediata para abrirla discursivamente.

sivamente en su relación con una exterioridad inconmensurable que aparece como una amenaza y un desafío.

Finalmente, es la propia idea del proceso de construcción narrativa de las identidades subjetivas (la construcción de la *experiencia*) la que habrá de cuestionarse. En este punto adquiere una nueva relevancia la exploración de los distintos modos posibles de posicionamiento frente a la herencia cultural. No se tratará, simplemente, de recuperar la experiencia, sino de recrearla; pero esto supone una determinada relación, siempre tensa, con respecto a la tradición, y, al mismo tiempo, una proyección hacia el mundo objetual. En fin, una práctica intersubjetiva *creativa* que sitúa al "Yo" y su "mundo" de acuerdo con los modos de referencia hacia el pasado y a los demás.

A partir de este marco conceptual leeré las obras de Cristina Peri Rossi, Ricardo Piglia, Juan José Saer y Silviano Santiago, cuyas prácticas escriturarias se desarrollan dentro de tres coordenadas temporales bien diferenciadas: la de las dictaduras militares en Uruguay, Argentina y Brasil, la de la restauración democrática y la de la neoliberalización de la economía y la cultura en el fin de siglo. Aunque cada uno de los escritores estudiados conforma, a través de su escritura, un universo poético bien determinado, el mismo será rearticulado en función de la coyuntura histórica vivida. Es así que, ante la irrupción del horror (época de las dictaduras), se dramatiza textualmente el quiebre entre la continuidad del presente y el pasado a través de cierta inconmensurabilidad comprensiva.⁴ Desde la literatura tales cuestiones se expresan en procesos constructivos nada sencillos. La *alegoría* se convertirá en una de las formas privilegiadas de referencia a la realidad, la única capaz de expresar el carácter siniestro que había adquirido la sociedad y volverla inteligible. "Para decirlo con Walter Benjamin", dice Beatriz Sarlo, "las formas de la alegoría, o la intención alegórica, podían tener la capacidad de 'extinguir la apariencia': organizar restos de sentido". Y agrega la crítica argentina una cuestión que es fundamental en nuestro análisis: "Para

Benjamin existe, junto a la alegoría en su sentido clásico, una forma alegórica de percibir y representar que, más que restaurar una totalidad de sentido, es 'sintomática de una pérdida de un sentido verdadero, inmediatamente accesible'"⁵

En un segundo momento, ya en plena democracia, los escritores siguen indagando desde sus textos la relación entre el sujeto de la memoria y la historia, pero a través de un replanteamiento de las subjetividades y su relación con el universo de lo "real". Esta idea de lo "real", o, más bien, de su pérdida como algo inmediatamente accesible, según lo plantea Sarlo, partía del presupuesto de la existencia de una cierto substrato de *experiencia* (precisamente, lo "real" que se buscaría recobrar), que es lo que ahora vendría a ponerse en cuestión. En la obra de nuestros autores (y particularmente en la de Piglia), la problematización de esta idea benjaminiana de experiencia produce una nueva densidad textual. La conformación de las identidades subjetivas se liga con los mecanismos de construcción de los propios relatos (fenómeno que se encarna en la figura del *story-teller*): el escribir (y el leer) no es sólo un modo de referir a la experiencia, sino que dicha práctica se convertirá en una vía posible (la única quizás aún disponible) de construir(se) una.

Pronto, sin embargo, en la obra de algunos de estos autores (Peri Rossi y Piglia, especialmente) este concepto sufre nuevas modificaciones, lo que se liga con una preocupación nueva que aparece en los '90 frente a una sociedad *massmediatizada* que habría ya definitivamente "colonizado", para decirlo en los términos de Jameson, la memoria ciudadana.⁶ El pasado se torna algo decididamente inasible y, sin embargo, al mismo tiempo, necesario, a fin de sostener horizontes presentes de sentido substantivo. Las preguntas que surgen (o resurgen) son, tal vez, las mismas de siempre: ¿Es el olvido necesario? ¿Cómo acceder al pasado? ¿Qué lugar tiene la literatura en la reconstrucción de la experiencia? ¿Cómo ubicarse con respecto a la tradición?

Algunas de estas cuestiones son analizadas por Nelly Richard para el caso chileno, lo que bien puede ayudarnos en nuestro trabajo. Según Richard existirían dos posiciones claramente diferenciadas en el campo de la cultura chilena: una que busca a través de la "sutura" una continuidad con la tradición que había sido quebrada, con el fin de "refamiliarizar al destinatario del arte con su legado cultural para remediar así los efectos de *extrañamiento* causados por el traumático surgimiento de lo desfigurado y de lo irreconocible en el campo de visión histórica de la dictadura"; la otra que, a través de "lo doméstico y de lo popular, de lo urbano, de lo femenino y de lo biográfico-erótico, entraron de contrabando en el área de representación de la cultura superior para rebatir las jerarquías de raza, clase y sexo".⁷

En las obras de Peri Rossi, Piglia, Saer y Santiago, veremos que la relación con la tradición aparece expresada de un modo más complejo. En todo caso, no es posible discernir en sus textos una oposición tan nítida entre "continuidad" (de la tradición cultural) y "ruptura" (desestabilización de las jerarquías genéricas, raciales y sociales).⁸ Si bien es cierto que constantemente hay un replanteamiento de lo heredado (y esto sobre todo en Peri Rossi y Santiago), lo que se busca aquí es, más bien, una forma novedosa de cómo relacionarse con la tradición (Santiago, por ejemplo, a través de su concepto de "entre-lugar" propone leer "entre" las zonas fijadas por las genealogías literarias), y, a través de dicha práctica, configurar nuevas formas de relaciones e identidades subjetivas. Las obras a tratar, entonces, se presentan como textualidades complejas en las que surgen diferentes cuestiones que permiten desgajar las incertidumbres de este fin de siglo y proyectarlas en un amplio abanico de direcciones posibles. Este fin de siglo latinoamericano surge, al menos, en la literatura estudiada en este ensayo, como un complejo entramado de situaciones y un universo variado de preocupaciones que no podrían circunscribirse ni transitarse a partir de un único modelo de exploración o cartografía particular.

En el primer capítulo, observo el modo en que los personajes de la obra de Peri Rossi se relacionan con el universo cultural más allá de la dimensión específica de la historia y la política. Existe, además, en la producción de la uruguaya, una preocupación por las cuestiones de género (sexual), que le dan un tono particular a la noción de experiencia que aparece en su obra. Así, los personajes, sumidos en una *inestabilidad territorial* (y esto se traduce en la metáfora de la navegación tan característica de la obra de Peri Rossi), desarrollan una subjetividad que es siempre relativa y posicional.⁹ Pero dicha posicionalidad no es exclusiva de la cuestión genérica, sino que es una forma operativa más general por la cual el sujeto establece contacto con el otro y, a través de éste, con el universo de la cultura. A lo largo de su obra, los personajes se relacionan con los artefactos culturales en una praxis que busca resolver el desorden en el que el mundo se encuentra sumergido. La práctica alegórica se vuelve un instrumento eficaz, a través del cual se imprime un sentido a los objetos (recordemos aquí la idea de alegoría en Benjamin expresada por Sarlo como "una forma de percibir y representar que, más que restaurar una totalidad de sentido, es sintomática de una pérdida de un sentido verdadero"). El mundo resurge, de este modo —contra la pérdida de sentido—, como una pluralidad de signos que le hablan y se dirigen a un sujeto ensimismado en su obsesión (el amor, el juego, la colección de objetos de arte). Pero, tras esa suerte de práctica cabalística, aparece en *La última noche de Dostoievski* una nueva relación con la experiencia cultural, en la que los sujetos, acorralados por la proliferación de objetos de consumo (que, como nuevos fetiches, son exhibidos por la *massmedia* como el paraíso de las utopías de fin de siglo), buscan escapar de esa superficialidad a través de la construcción de espacios alternativos en donde establecer otras relaciones con las cosas. De allí, entonces, que se produzca, nuevamente, un regreso hacia los objetos culturales, pero, esta vez, a través del personaje de la coleccionista quien

intenta develar el sentido oculto de sus piezas para poder inscribirse en una trama interna de significados.

En el segundo capítulo, analizo los modos diversos en que la idea de experiencia articula la escritura de Ricardo Piglia. A partir de Benjamin, se revisa la idea de muerte de la experiencia que, en *Respiración artificial*, sin embargo, no significa su pérdida total; por el contrario, ella se produce a partir de la puesta en riesgo de los protagonistas de la historia. En *Prisión perpetua*, por su lado, se reformula otra vez el concepto benjaminiano; ahora no sólo la experiencia comunal sino también la individual se ve trastocada. Nace, entonces, una relación compleja con el universo externo en la que los individuos se encuentran fascinados por sus propias *ideas fijas* (cuestión que nos remite a Peri Rossi). Sumidos en sus propios mundos, los protagonistas de estas historias ensayan diversas configuraciones de sentidos a través de la construcción de relatos. De este modo, reaparece la noción del *storyteller*, ahora habitante solitario de su propio universo y alejado ya, definitivamente, de la vivencia comunal. Finalmente, en *La ciudad ausente*, los personajes, que eran prisioneros física y mentalmente de sus obsesiones en la novela anterior, se transforman en nómades ante la amenaza de una sociedad psicotizada por el delirio paranoico de un estado que, al inscribir discursivamente esta paranoia, logra racionalizar su delirio. Frente a ello surge la propuesta macedoniana de intervenir sobre la realidad por medio de la ficción; de allí, el invento de una máquina que genera infinitas historias y que, filtrándose en los relatos oficiales, posibilita, además, la emergencia de una nueva experiencia. Originada en una suerte de comunidad de exiliados —un nuevo *Finnegans Wake*—, la máquina dramatiza la pérdida de la escena primordial del contador de relatos rodeado por la comunidad (ella es el nuevo *storyteller* de fin de siglo). A partir de esa fisura, entonces, la máquina logra articular una voz cuyo relato constituye un modo de la experiencia comunitaria interrumpida.

En el tercer capítulo, veremos que, al igual que en las novelas de Piglia, la historia nacional y la política aparecen como un substrato profundo de la escritura de Saer. La literatura es, en esta narrativa, el espacio en donde la historia es referida oblicuamente, poniendo en cuestión los modos de representación de la realidad. Acercarse al pasado constituye un ejercicio complicado, donde la mirada de los personajes filtra los datos con sus propias vacilaciones. La práctica escrituraria se tornará en un ejercicio de continuas aproximaciones a un *afuera* soberano y exterior, que es percibido por el narrador-personaje como una materia innominable. Hundidos en sus pensamientos, mientras el tiempo transcurre como una letanía, los personajes deambulan azarosamente. Replegados en sus propios universos, no parecen querer abandonar ese espacio de ensimismamiento para penetrar en los ajenos, puesto que toda comunicación, aparentemente, no tiene ya ningún sentido. La literatura, entonces, es una práctica que corporiza en su misma estructura la infirmitad de lo real. Narrar ya no es una forma de atrapar un sentido que se escabulle, sino la reproducción —enactment— de esa imposibilidad en la propia práctica escrituraria. Sin embargo, en su última novela, *Las nubes*, Saer, sugestivamente, plasma una nueva idea de experiencia que parece poner en entredicho su propia obra y que, además, nos permite repensar la siempre conflictiva relación con lo real (y a partir de allí, la historia, la relación con el otro, etc.) en los confines del milenio. Mientras la presencia de la historia reciente situaba dramáticamente alguna de sus novelas anteriores (pensemos especialmente en *Glosa*, *Nadie nada nunca* y *Lo imborrable*); en esta última se produce un desplazamiento hacia el siglo XIX que contribuye a crear un escenario abierto e incluso “utópico” (que nos recuerda bastante a lo ensayado en *El entenado*). A través de un viaje por el espacio abierto de la pampa, el joven protagonista, al encontrarse con el otro, no sólo se verá desplazado físicamente sino que su sistema de creencias se verá trastocado. De ese modo, decide entregarse a una práctica hermenéutica que

conduzca a una zona de contacto mediante el desentramado de las obsesiones ajenas, es decir, lograr un espacio en común donde los horizontes confluyan haciendo posible la experiencia.

En el último capítulo, observaremos de qué modo, a partir de una revisión del concepto de "origen", Silviano Santiago vuelve sobre la tradición literaria de Brasil. A través de una aproximación crítica que denomina el "entre-lugar" de la literatura, se propone recorrer los resquicios de dicha tradición reconstruyendo las zonas negadas o no dichas de la cultura. En ese ejercicio surge una escritura que se revisa y se parodia en un intento por "excederse" a sí misma. Al mismo tiempo, la historia contemporánea es nuevamente contada a partir de personajes anteriormente excluidos, cuya subjetividad desestabiliza una mirada homogénea sobre el pasado (*Stella Manhattan y Uma história de família*). A partir de aquí, la cuestión de una memoria subjetiva que busca recomponer su pasado se volverá problemática. El olvido, por momentos, se insinúa necesario frente a una historia que se va revelando peligrosa. En el transcurso de ese reconocimiento, el propio sujeto se va constituyendo en la recuperación de retazos de experiencia, que lo tornan, por momentos, vulnerable. Movidio por esa tensión entre olvido y recuerdo, ya no podrá deshacerse de una historia que tanto lo conforma como lo amenaza. Invirtiendo, de algún modo, la problemática benjaminiana original, la recuperación del pasado ya no aparece como una imposibilidad sino como un *riesgo*, uno al que hay que evitar pero que, al mismo tiempo, es necesario correr para que una *experiencia* sea, al fin, posible.

Notas

¹ Este concepto de Benjamin es fundamentalmente desarrollado en *Discursos Interrumpidos I* (Buenos Aires: Taurus, 1989), y en su libro sobre Baudelaire, *Poesía y Capitalismo. Iluminaciones II* (Madrid: Taurus, 1988).

² Véase Fredric Jameson: *Late Marxism, Adorno or, the Persistence of the Dialectics* (Londres: Verso, 1990), 4-6.

³ Llamo experiencia a un viaje hacia el fin de lo posible del hombre. Cualquiera puede no embarcarse en este viaje, pero si se embarca en él, esto supone la negación de las autoridades, de los valores existentes que limitan lo posible" [Georges Bataille, *The Inner experience* (Nueva York: State University of New York Press, 1984), 7]

⁴ Surgen, entonces, dos visiones contrapuestas (por lo menos, para el caso argentino): una, que, según Halperín Donghi, ve en el genocidio "la culminación de un proceso degenerativo" que comenzaría en la década del '30 (visión que observa en *Respiración artificial* de Ricardo Piglia); la segunda, por el contrario, negándose a ver "en el reciente terror la revelación de un secreto exitosamente ocultado por siglos", concibe a la situación como una "experiencia radicalmente nueva" [Tulio Halperín Donghi, "El presente transforma el pasado: El impacto del reciente terror", en Daniel Balderston: *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar* (Buenos Aires: Alianza, 1987), 85].

⁵ Beatriz Sarlo, "Política, ideología y figuración literaria", *Ibid.*, 45.

⁶ ".../ la realidad virtual suplanta todos los efectos de la experiencia directa", plantea Francine Masiello en su análisis sobre *Plata quemada* de Ricardo Piglia. Y continúa: "¿Acaso el espacio intermedio entre los dos extremos [entre la 'acción original' y su repetición a través de los medios] no nos lleva a reflexionar sobre el país perdido y la ética abandonada, en un estilo de narración nostálgica? Piglia nos permite esto; más bien, nos recuerda que se trata de una cultura en la que los cuerpos dejan de importar. En efecto, los espacios vacíos que él estructura en las páginas de *Plata quemada* apuntan a una falta de correspondencia deliberada entre la experiencia y su denominación, un desfase dentro del campo simbólico entre lo que nosotros podríamos percibir como 'lo real' y su representación en palabras. El vacío señala la pérdida del compromiso directo para la construcción del valor" [*El arte de la transición* (Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2001), 311-312].

⁷ Nelly Richard, *La insubordinación de los signos* (Santiago: Cuarto Propio, 1994), 24-25.

⁸ Masiello señala una diferenciación entre las producciones chilenas y las argentinas que nos parece importante para nuestra discusión: "Si los escritores argentinos, como Piglia, se dedican generalmente a elaborar macroproyectos que exponen los fracasos del Estado o repasan la historia de la nación, con el propósito de rastrear un legado autoritario y prácticas de resistencia que producen, en última instancia, lo que puede leerse como una alegoría de la historia nacional; el modelo chileno, en cambio, da más

importancia al detalle menor, a la práctica del microrrelato. Estas ficciones dan cuenta de las consecuencias de la acción del Estado en la vida cotidiana de ciudadanos y viajeros. Menos interesada en convertirse en una referencia del pasado histórico, la ficción evoca la materialidad de ciudades y la violencia provocada en los cuerpos; se dirige a los sujetos populares que compiten por el espacio de la narración" (*El arte de la transición*, op. cit., 322).

⁹ Este concepto ha sido desarrollado por Judith Butler en "Subjects of Sex/ Gender/ Desire" y "Subversive Bodily Acts". *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity* (Nueva York: Routledge, 1990) 1-25 y 79-128, y en Julia Kristeva, *Revolution in Poetic Language* (Nueva York: Columbia University Press).

I. Alegoría, colección e identidades en tránsito. Las formas de la experiencia cultural en la obra de Cristina Peri Rossi

I

Aproximarse a los objetos culturales de modo complejo y renovado es una práctica permanente en la obra literaria de Peri Rossi. Desde sus primeros relatos ("Los juegos", "Un cuento para Eurídice" y "Los refugios" que forman parte de *Los museos abandonados*, 1968) se esgrime una voluntad de repensar las formas en que los sujetos se relacionan con un universo cultural articulado fundamentalmente por los "monumentos" del pasado. En esta primera época de la uruguaya, y más específicamente en relación con los cuentos mencionados recién, la ficción se entreteje a partir de una tensión irresoluble entre el peso de la tradición y el intento cuasiheroico de los personajes —de reminiscencias románticas— que buscan, por medio de diversos ensayos extremos, una nueva relación con la tradición que hará estallar los espacios consagrados a su preservación. A través de esta narrativa se expresa la conmoción más vasta que la sociedad uruguaya viviera especialmente a partir de la crisis económica y social en 1968 y que habría de generar distintas respuestas desde los diferentes espacios de la sociedad, el estado y la cultura.¹ La cuestión se agrava con el advenimiento de la dictadura militar (1973-1985) a partir de la cual